

Bartók zongoraművészetének, zongoraműveinek néhány interpretációs sajátosságáról

A huszadik század elején a zongoristák zenei életében, a zongorajáték és a gyakran annak alárendelt zongorairodalom területén lényeges változások következtek be. E változást objektív és szubjektív okok egyaránt befolyásolták. A zongora fokozatosan kiszorult a *házi muzsikálásban* elfoglalt vezérpozíciójáról, sőt ez a *szpecializálódás korának* is gyakran emlegetett korszak a *virtuóz - kultusz fokozatos eltűnéséhez* vezetett. A zongorát a házi zenélés uralkodó helyéről az egyre népszerűbb rádió és lemezjátszó is kiszorította. A zeneszerzőket mindez arra ösztönözte, hogy felhagyjanak a romantikus tradíciókkal, szorítsák háttérbe a szokásos szólóhangszereket, a megszokott kamaraegyütteseket – mindenekelőtt a zongoratriót valamint a vonósnegyest – és új változatosabb hangszínek után kutassanak, illetve addig még ismeretlen hangszer – kombinációkat hozzanak létre.

A 20. század kezdetén új zongoratechnika kezdett formálódni és mindenekelőtt *Cleude Debussy*, majd *Bartók Béla* kezdeményezték műveikkel az elsők között a zongora mint szólóhangszer lehetőségeinek *újrafogalmazását*. Ehhez a „misszióhoz” csatlakoztak *Olivier Messien*, *Pierre Boulez*, *Karlheinz Stockhausen* és a maga experimentális hangszerkutatásaival *John Cage*. E próbálkozások és kutatások következtében a zongora technikai és mechanikai határai jelentős mértékben kibővültek. A cél: új *hangzásforrások* felfedezése mechanikai szempontból - a zongorán kívül, belül, valamint a klaviatúrán különböző eszközökkel próbálkozni -, illetve a zongorajáték technikai részét gazdagítva - a billentés szokatlan formáit használni, mindenekelőtt az ököl, tenyér vagy a kar használatával. Egy új *sokdimenziós* zongoratechnika fejlődött ki, amely a zongorairodalomban és a zongoraiskolák soraiban egyre jelentősebb helyet foglalt el. Szükségessé vált egy újfajta *hangszeres készség* kialakítása, a kéz- és az ujjmozgás *asszimetriájának* elsajátítása, mivel az előző korokra és stílusokra jellemző *zongorajáték szimmetria* nem bizonyult elégségesnek. Ennek következtében igény jelentkezett egy újfajta zenei memória kialakítására is. A zeneművek autentikus megszólaltatásának érdekében minden eddiginél szükségesebbnek mutatkozott az előadó és a zeneszerző közötti szoros együttműködés, kommunikáció. Erre példa többek között Bartók 1. és 2. Zongoraversenye, melyek előadási jogát a szerző élete folyamán kizárólag magának tartotta fenn. Egyrészt az autentikus megszólaltatás

érdekében, másrészt a kompozíciós, interpretációs, technikai igényesség következtében. Az előadóművészek tehát előadói képességeit döntő mértékben alá kellett rendelnie a zeneszerző instrukcióinak. Kivételes esetekben, mint pld. *Stockhausen* egyes műveinél a zongoristának szinte „gépies” pontossággal kellett követnie a szerző aprólékos utasításait, lejegyzéseit. A következő „extrém” előadói megoldás *Cage újrakomponálási* művészetében található, amely a rögtönzés, az ösztönös hallóképelet, a pillanatnyi inspiráció, a véletlenszerű motívumok és a kisebb zenei részek szabad létrehozásában nyilvánult meg. Ebben a folyamatban a döntő szerepet a belső hallásfantázia és az időérzék összehangolása kapta. A felvázoltak következtében konstatálhatjuk, hogy a 20. század első felében a zenei életben nélkülözhetetlenné vált a zeneszerző módján gondolkodó előadóművész. (Matthews és mtrai, 1976)

Debussy zenéjét követően a huszadik század kezdetén *Bartók Béla* is egyike lett azon zeneszerzőknek, akik az új zongoratechnika népszerűsítő szerepét vállalták magukra. Zongoraművei döntő előrelépést hoztak a zongora fejlődésében. „*Bartók zongoraművei generációjának bármelyik más zeneszerzőjénél teljesebben és hosszabb távon tükrözik zenei fejlődésének útját, teljesebben, mint bármely más közegre írt kompozíciói - a hangszer kifejezési határaitól vallott egyértelmű felfogása ellenére. A zongoristák mérhetetlen sokat köszönhetnek Bartóknak.*” (Matthews és mtrai., 1972)

A zenepedagógusok és a zeneművészek számára egyaránt újdonságnak bizonyul az az információ, mely szerint épp *Bartók* zongorairodalmában fordulnak elő a legnagyobb pontatlanságok és félreértések. *Bartók* zongoraműveinek jelentős részét saját maga részére írta, mindenekelőtt hangversenypertóárjának bővítése céljából. Ennek következtében alkotókorszakának kezdeti időszakában nem fordított különösebb figyelmet az előadásmódra vonatkozó instrukciók lejegyzésére. A huszas évek vége felé viszont *Bartók* zongoraművei egyre több előadásban szóltak meg és több esetben helytelen tolmácsolásban. Mindenekelőtt ez a felismerés készítette *Bartókot* az előadásra vonatkozó utasítások aprólékosabb és pontosabb feltüntetésére, sőt számos már nyomtatásban megjelent szerzeményének átdolgozására, revidálására. A szerző némely művének még karakterét, tempóját is megváltoztatta. A népszerűbb és keresettebb művek esetében *Bartók* kedvelt bécsi kiadója az *Universal Edition* lehetővé tette a szerzőnek művei fokozatos átdolgozását és újrayomtatását. A magyar kiadók *Bartóknak* ilyen revíziókat nem tettek lehetővé.

Az imént felvázolt pontok következtében konstatálhatjuk, hogy a fennmaradt *Bartók* feljátszások értéke felbecsülhetetlen. E felvételek értéke tovább emelkedik abból a szempontból, hogy némely feljátszáson jelentős eltérések figyelhetők meg a szerző előadása és a kottaanyag között.

Bartók zongoraműveivel kapcsolatban egyike a leggyakoribb problémának a helyes tempó választása. Az egyes kottakiadványok és Bartók interpretációja között szembeötlő eltérések az előadásmódra vonatkozó utasításokon, hang-, hangsúlyeltéréseken kívül a tempó- és a metrum - értékekben, illetve a mű végén szereplő időtartam megjelölésében fedezhető fel. Amíg Bartók nem kezdett el foglalkozni a népdalok lejegyzésével, addig az alkotóművészt - zeneszerzőt nem foglalkoztatta a zenei utasítások és a tempójelzések részletes, precíz feltüntetése. A szerző tökéletesen ismerte mindenneke-lőtt a német kiadók által nyomtatott zeneirodalmat és a Beethovennel kezdődő metronóm - utasításokat, valamint a 19. század instruktív kiadásainak szerkesztői metronómszám - hozzáteleteit. Néhány esetben műveit maga Bartók is kiegészítette metronomjelzésekkel (három példa ismert: *Scherzo oder Fantasie für Klavier* – 1897, *Scherzo zongorára* – 1900, *Variációk zongorára* – 1900-1901), de az 1906 előtt (vagyis a népdalgyűjtés időszaka előtt) keletkezett művek kézírataiban nem szerepeltek metronómszámok.

Az 1907 – 1908 közötti évek új korszak elejét jelentik: ezektől az évektől kezdve Bartók minden nyomtatott művében az olasz *tempó* – *utasításokat* kiegészítette a pontos metrumjelzésre vonatkozó adatokkal, vagyis az *MM* számokkal. Kivételt képvisel a *Gyermekeknek* zongoraciklus (pedagógiai szempontból a szerző valószínűleg helyesebbnek tartotta nem megszabni a pontos tempókat) és a zenekari szerzemények (amelyekben nagyobb szabadságot hagyott a karmesternek). A kijelölt *MM* számok viszont nem voltak minden esetben pontosak, minek következtében némely kiadványba durva hibák kerültek. Néhány esetben Bartók követett el hibát, minek okairól maga a szerző adott magyarázatot: „*Korábbi műveimben a MM jelzések igen gyakran pontatlanok, vagyis nem felelnek meg a helyes tempónak. Ezt a körülményt csak azzal magyarázhatom, hogy annakidején a MM jelzéseket túlságosan felszínesen készítettem és hogy talán a metronómom is rosszul működött. A birtokomban van ugyanis néhány saját előadású zongoraművem 20 év előtti fonográffelvétele,*²⁰ *ezek azt bizonyítják, hogy ezeket a dolgokat ma is pontosan ugyanabban a tempóban játszom, mint annakidején.*” (Bartók, id. Somfai, 2000)

Ilyen tévedés közismert példája az *Allegro Barbaro* című zongoradarab. Arthur Prévost, az ismert belga karmester a szerző beleegyezésével e zongoraművet áthangszerelte fúvószenekarra. Amikor Bartók kézhez kapta az átdolgozott mű hangfelvételét, megdöbbenve tapasztalta, hogy az eredeti zon-

²⁰ Bartók itt valószínűleg azokra a fonográffelvételekre gondolt, amelyeket lakásán készített 1910 és 1915 között. Ezek a Tizennégy bagatell, a Tíz könnyű zongoradarab, a Gyermekeknek, a Vázlatok, a Román népi táncok.

goraverzió jelentős nyomdai hibával került a nyilvánosság elé. Bartók ezt tizenkét évig nem vette észre, ugyanis ezt a művét minden alkalommal fejből játszotta. Ilyen tévedés áldozataként lett az *Allegro barbaróból* „Adagio Barbaro”. Bartók 1930 május 30-án az *Universal Edition* kiadóhoz a következő tartalmú levelet címezte: „Az a szándékom, hogy mostantól fogva minden kiadott művemben az előadás időtartamát is megadom, a darab ill. az egyes tételek végén, körülbelül így:

Aufführungsdauer:

Durée d'exécution: ca 2'35"

Azt hiszem, hogy ezzel elejét vehetjük a félreételeseknek (mint ami például az „Allegro Barbaro” katonazenekari felvételénél történt, amely darabból – valószínűleg az 1. kiadás M.M. jelzésének fatális sajtóhibája folytán – „Adagio Barbaro” lett!) (Bartók, id. Somfai, 2000)

1930-tól minden egyes javított és az *Universal Edition* által újranyomtatott változatot maga Bartók ellenőrzött, így mindenekelőtt az *MM* számokat (amelyeket még gyakran utólagosan átfírt, illetve pontosított) és a művek időtartamára vonatkozó adatokat, vagyis a *durátákat*. Bartók a *duráták* megjelölésével nem szándékozott „unmuzikális” lenni és frusztrálni az előadókat. A szerző a *durátáknak* nem szánt parancsoló és kizárólagos jelentést. Bartók ebben az esetben pragmatikus zenészként lépett fel, aki hangsúlyozta, hogy mind a feltüntetett *MM* számok, mind a *duráták* mintegy javaslatként szerepelnek, támpontot nyújtanak az előadó részére. Erről tanúskodnak a szerző szavai: „Az időtartamok, amelyek tételrészenként és a tétel végén található, egy konkrét előadás adatai. Nem azt jelentik, hogy az időtartamnak minden előadás alkalmával pontosan ugyanannyinak kell lennie, ezek éppúgy, mint a metronóm – utasítások, csupán az előadóknak szánt útmutatók. De nekem jobbnak tűnik, ha pontos időtartamokat adok, nem pedig kerekített számokat.” (Bartók, id. Somfai, 2000)

Feltételezhető, hogy a szerző utólagos változtatásai a pillanatnyi objektív, illetve szubjektív hatások következtében is létre jöhettek. Bartók felvételeinek egy része ugyanis (mindenekelőtt az amerikai emigrációs években) nem a legkedvezőbb körülmények között született, gondolunk itt konkrétan a művész megromlott egészségi állapotára, amely következtében esetenként nem állt módjában kifogástalan előadói teljesítményt nyújtani. Mindebből az a tanulság vonható le, hogy mielőtt Bartók műveinek tanulmányozásához illetve elsajátításához hozzálátunk, tanácsos meggyőződni arról, hogy hiteles és jó kiadást használunk-e. Következő tanulság, hogy nem szükségszerű teljes pontossággal kötnödünk az előírt tempó és metrum - utasításokhoz. Maga Bartók sem volt „merev” e tekintetben, hiszen a művek karaktere nem csupán a szerző által megadott tempó gyorsaságától illetve a mérhető metrumtól

függ. „Maga a zeneszerző, mikor művének előadójaként szerepel, sem adja elő minden esetben hajszálnyira egyformán saját maga művét sem. Miért? Azért, mert él, azért, mert az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság.” (Bartók, id. Somfai, 2000)

Bartók interpretációs művészetének és pedagógiai üzenetének megértéséhez kétség kívül fontos megvizsgálnunk interpretációs művészetének sajátos vonásait, jelentőségét és üzenetét a következő zenészgenerációk részére. Bartók tudományos és zeneszerzői tevékenysége mellett a hangversenyezéssel is aktívan foglalkozott. 1928-ban az Amerikai Egyesült Államokban hangversenyezett, fellépett a volt Szovjetunió egyes városaiban és szinte valamennyi európai országban. „A világ négy kontinensének huszonkét országában több mint hatszáz hangversenyt adott a hallgatóságnak.” (ifj. Bartók Béla, id. Kovács, 1995)

Bartók zongoristaként szinte valamennyi hangversenyén nagy sikert ért el. Zongorajátéka sajátos, originális volt, melyre mindenekelőtt az egyenes testtartás és a *fixált* kéztartás volt a jellegzetes. Ez a *fixált játékmód*, amely időnként merevnek és görcsösnek tűnt összefüggésben állt fizikumával, testtartásával, alakjával. Alacsony volt és sovány, kezei csontosak és nagyon izmosak. Nagyon ésszerűen tudta praktizálni a *súlyos játék* módszerét. Ennek ellenére stílusának jellegzetes vonása az ún. *ütős* módszer lett, amely a *fixált* illetve merev csukló- és kéztartásnak és a könyék valamint gyakori vállmozdulatokkal történő *ütőmechanizmus* használatával vált ismertté. Ez a játéktílus rövid, hirtelen megvalósított és pontosan időzített „csapásokkal” tűnt ki. A kéz és a váll együttesen alkották Bartók jellegzetes merev *fixált* játéktílusát. Az *ütőhangszer* megszólaltatása a zongorán viszont csak az egyik vonása volt Bartók játékának. A következő jellegzetes vonás a zongora hangszíneivel való kísérletezés. Bartókot nem véletlenül vonzotta a zongora és az ütőhangszerek hangzáskombinációinak keverése és létrehozása, mint erre példa a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre*, *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*, vagy az *1. és 2. Zongoraverseny*. Szükséges viszont hangsúlyozni, hogy Bartók játékában az „éles billentés” soha nem vált primitív csapkodássá, vagy a „legendás” *kalapácsolássá*. Előadásmódja valójában a *hangszínek keresésében*, és azok gazdag megvalósításában vált különlegessé. E jellegzetesen sajátos zongorajáték segítségével a szerző az egyes műveket szinte kreálta, formálta a zongorán, különleges tisztasággal és plaszticitással hozott létre egy egészen különleges és originális zongorahangzást és hangszínt.

Bartók előadási módszerének következő jellemző vonása a zongora megszólaltatásának, hangzásának új lehetőségeiben lelhető fel. Bartókot nem véletlenül foglalkoztatta a zongora kombinálása és párosítása az ütőhangsze-

rekkel és azok együttes hangzásának új színekombinációi. Eerre példa a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre, Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára, 1. és 2. Zongoraverseny*. Szükséges viszont megjegyezni, hogy Bartók zongorajátéka soha nem vált primitív éles csapkodássá, vagy a legendás *kalapácsolássá*, amellyel néha jogtalanul illették Bartók játékát. Előadasmódja a valóságban mindenekelőtt a *hangzásképzés gradációjában* és a *hangszínfestésben* rejlett. E specifikus zongorajáték segítségével Bartók zongoraműveit úgymond formálta, kreálta, sajátos plaszticitást teremtett, valamint teljesen különleges hangszíneket és kivételes zongorahangzást hozott létre.

Ez a zongorajáték olyan mértékben volt specifikus, amelyet csak egészen kivételes zenésze gyéjéniség engedhetett meg. Bartók saját műveiben nem használta ki a „klasszikus” zongorajáték hangszerszínezésének egész skáláját, de létre hozott egy új, egyéni, specifikus és originális *keményhangzású* de egyben *expresszív* előadói stílust. A zongora mint *ütőhangszer* képviseli Bartók originális interpretációs stílusát. A szerző viszont kizártnak tartotta a *bruitista, barbár kalapácsolás* módjának akár a legkisebb árnyalatát is. Szerzeményeiben gyakran, de kíméletesen alkalmazta a hangsúlyokat. A zongorát nem szándékozta a közönséges ütő – effektusokra felhasználni, hanem a különböző ritmikus profilációk és motívumok kifejezésére törekedett, jelentős expresszivitással. Minden bizonnyal ez okból sem használt mechanikusan egyforma ritmusképleteket.

Bartók zongoraműveinek előadásával kapcsolatban szükséges szót ejteni zongorajátékának egyik alapvető vonásáról, a *tempó karakteréről*.

A magyar népzeneben és a szomszédos népek népzenejében két fő előadói stílus követhető nyomon: a *Tempo rubato*²¹ és a *Tempo giusto*²². Egyik sem azonos viszont az európai műzenében, illetve komolyzenében használatos fogalmakkal. Ezek a fogalmak Bartók terminológiáját tükrözik, melyeket a szerző a népzenevel kapcsolatos kutatásaiban használt. Mindkét zenei terminológia újdonságnak számított, amelyek a nemzeti folklórhagyományok vonásait hordozták, azok jellegzetes *tempóritmikai kontrasztjaival*. Mint a ritmika, mint a tempó szempontjából Bartók művészetének különleges jellegzetességévé váltak.

A népzeneben a ritmust a szöveg határozza meg, a szótagok természetes hosszúsága és az énekes pillanatnyi hangulata. Bartók hangszeres kompozícióinak parlandói és rubátói megközelítő metrikus és ritmikai adatokkal, előírás-

²¹ A *Tempo rubato* és parlando a vokális népzeneből eredő stílus, amelyben a metrum nem rendelkezik egyenletes lüktetéssel, sőt még az apró belső ritmikai elemek sem egyenletesek.

²² *Tempo giusto*. Itt a metrum határai, a zenei lüktetés relatívan egyenletes, de nem mechanikusan egyenletes. Az apró értékek keretén belül kisebb lassítások és gyorsítások szólnak meg.

sokkal vannak kottázva. Az az előadóművész, aki ismeri az adott zeneműben idézett vagy felhasznált népzene nyelvét, előnyös helyzetben van.

Bartók zongoraműveinek és zongorajátékának mindkét előadói stílusára jellegzetes példák az *Allegro Barbaro* és az *Este a székelyeknél* című zongoradarabok. Az utóbbi szerzemény a *Tíz könnyű zongoradarab* című ciklus egyik tételét képviseli, melynek jellegzetessége, hogy eredeti zenei anyagot tartalmaz, de egyes témái a Székelyföldről származó magyar népdalok stílusát hordozzák magában. A két téma közül az első a *parlando* – *rubato* stílust idézi, míg második témája táncos jellegű. Ez utóbbi a pásztorfurulya hangzását imitálja, míg az első egy vokális népi motívumot utánózik. A mű érdekessége, hogy Bartók az első témát egyenlő nyolcad értékekben kottázta le, ezzel ellentétben a hangfelvételen egészen szabadon játsza, szinte *recitativo stílusban improvizatív jelleggel*.

A *rubato* és *parlando* stílus illetve a *giusto* játék igényes feladat, az eredeti népzene és a paraszttáncok ismerete nélkül autentikus formában nehezen realizálható. Azok számára akik nem járatosak az adott előadói stílusban, ajánlatos áttanulmányozni e speciális problematikát valamint meghallgatni Bartók saját műveinek előadását. Az így szerzett ismeretek alapján könnyebb összehangolni Bartók stílusának, népzenei idéző zenei nyelvének jellegzetességeit saját előadói személyiségükkel. Már Bartók korában is nagyobb érdeklődéssel és elismeréssel fogadta a közönség e sajátos zenei nyelvben megszólaló műveket a szerző előadásában. A szerzői előadások szükségét és célszerűségét több fennmaradt kritika, sajtóvisszhang bizonyítja.²³

²³ „(...) Hogy technikai tudása, finom árnyalatokig kifejező billentyűütése, tökéletes pedálozása mily fölényes, azt ilyen magas ívelésű pályán levő művésznél említenünk sem szükséges. Előadásbeli kvalitásai a legmélyebb hatással voltak a hallgatóságra (...) De ha megkülönböztettük Bartókban az előadó művészt a zeneszerzőtől, akkor szólnunk kell még saját szerzeményeiből előadott darabjairól is (...) Bartók zeneszerzői stílusa az újabb irányokhoz tartozik, a huszadik század forrongó művészeti evolúciójának egyik friss és érdekes hajtása s az új irányoknak mindig idő kell, hogy általánosakká, elfogadottakká lehessenek. Bartók stílusa a nagy zenei gócpontokban máris elfogadottá és elismertté vált, nekünk még igazán a szerző saját előadására van szükségünk, hogy megértsük azoknak a népies eredetű motívumoknak a bizarr feldolgozását, érzelmesség nélküli hangulatát, hogy a természet reális ábrázolása a zenében is a régi szabályoktól, a harmónia, ritmus stb. eddig elfogadott módszereitől való kisebb – nagyobb eltéréshez vezet. (...) Azt mindenesetre meg kell állapítanunk, hogy Bartók eredeti egyénisége a saját szerzeményei előadásának is érdekességet adott és egy – egy kimagasló hangulatképe, mint pl. „Este a székelyeknél” azoknak a tetszését is kiváltotta, akik a legkevésbé sem értenek egyet a klasszikus iskola elhagyásával(...) Előadói és zeneszerzői nagyságában egyaránt megismerhettük őt s mutatói kaptunk az általa képviselt modern zenéből, még ha az csak a jövő zenéje is.” (Komlap, 1924, II.7., 35-36.o.) „Forró sikerű est volt. Nem is lehetett más. Hiszen ma már Bartók Béla „arrivé forradalmár”, tehát klasszikus. Negyedszáz évvel ezelőtt, mikor Schönberg Bécsben, Schreker Berlinben, Pfitzner Münchenben, Stravinsky Párisban, Szymanowski Varsóban új zenei lehetőségek húrjait kezdték pengetni, velük együtt Bartók Béla talán a legerősebb, a leg-

Felettébb aktuális ma is az a kérdés, hogyan játszhatta Bartók saját szerzeményeit, milyen előadója lehetett saját műveinek és mit meríthet e ismeretekből a jelenkor zongoristája. Az egyes zeneművek interpretációja a szerző saját előadásában akkor is kivételes élményt nyújthat, ha a szerző nem hivatásos előadóművész. Ilyen módon ugyanis olyan apró részleteket is kifejezésra tud juttatni, amelyeket nem tartott fontosnak, vagy különböző okonál fogva nem állt módjában „grafikailag” lejegyezni. Bartók korának egyik legoriginálisabb zongoristái közé tartozott nemcsak saját műveinek tolmácsolójaként, de a klasszikus zongorairodalom előadójaként is. A Bartók zongorajátékot tartalmazó fennmaradt hangfelvételek mindössze kis részét képviselik a szerző művészi produkcióinak. Annak ellenére, hogy ezek a felvételek nem egészen minőségek, a leghitelesebb dokumentációs anyagot képviselik, amelyek segítséget nyújthatnak a Bartók művek autentikus megszólaltatásához vezető mód keresésében.

A fennmaradt Bartók felvételek mennyisége megközelítőleg 12 – 13 LP lemeznyi anyagra tehető. A feljátszások fele szóló zongoraműveket tartalmaz, következő részét kamaraművek alkotják, illetve népdalfeldolgozások vokális formában zongorakísérettel. Megközelítőleg az össz mennyiség felét Bartók művei alkotják, a többi felvétel további zeneszerzők műveinek tolmácsolását rögzíti. A hangfelvételek döntő többsége Európában készült a huszas évek végétől kezdve, egy része a negyvenes évekből maradt fenn az Amerikai Egyesült Államokban való tartózkodása, emigrációja idejében. Ezek a felvételek „78” – as fordulatszámú hanglemez formájában készültek. Jelentős részüket Bartók kisebbik fia Péter mentette meg, játszotta át őket *mikrobarázds lemezekre*. Létezik viszont néhány magánfelvétel is – többnyire rádióból – melyek minősége nagyon gyenge.

Mennyiségileg tehát a Bartók felvételek száma nem kevés, összevetve viszont ezeket a Bartóki „összrepertoárral” mindössze csak egy töredékét képviselik. A fennmaradt művek többnyire kisebb darabok, nagyrészüket válogatás különböző ciklusokból. A lemezgyárak jelentéktelen érdeklődést tanúsítottak Bartók művei iránt. A felvételek mindenekelőtt a népzene népszerűsítő céljával készültek, így döntő többségük a Bartók – Kodály feldolgozások ének – zongorás felvételek, majd később az igyekezet a Bartók – Pásztory zongoraduók rögzítésére összpontosult. Bartók saját műveit nagyon szerény keretek közt propagálta. Bartóknak e téren *Szigeti József* nyújtott jelentős segítséget,

szélsőbb forradalom jegyében indult. Az első budapesti estéktől máig hosszú volt az út, és ma Bartók a fiatalok példaképe. Azoké a fiataloké, akik Bartókot mesterüknek vallják(…).” (Lidové noviny, Praha: 1925. II.10.)

kinek közös lemezprodukcói révén kezdtek érdeklődni a lemezgyárak Bartók művei iránt.

Bartók előadóművészete az utókor számára nagy jelentőséggel és küldetéssel bír. A Bartók – feljátszások elemzése folytán a hallgatónak lehetősége nyílik megismerkedni a szerző játékának apró részleteivel, valamint az autentikus hangzóanyaggal. Bartók *rubato stílusú* szabad játéka lehetőséget nyújt a hallgató számára saját előadásának óvatosabb megformálásához a jellegzetes és mindenekelőtt a hiteles Bartóki játéktílus megőrzésének érdekében. Bartók számára természetes volt annak a meghatározó alkotói élménynek a hatása alatt zongorázni, amelyet a népdalgyűjtőutak emlékei és élményei tettek lehetővé. Például hogyan hallotta az egyes melódiákat azok eredeti vokális vagy hangszeres formájában, milyen hangulatban zajlottak az egyes gyűjtőutak, amelyek a feljegyzett és a szerzeményeiben idézett és feldolgozott műveiben megszólaltatott. Ezeknek az élményeknek és hatásoknak következtében maga a szerző tudta, ismerte és érezte a legjobban, mennyi szabadságot engedhetett meg magának az egyes népzenei tükröző kompozíciók előadása közben. A szerzői hangfelvételek jelentős segítséget nyújtanak a kottaanyagban rögzített zenei szöveg és Bartók zenei stílusának, interpretációs sajátosságainak összehangolásában.

A felvázolt pontokkal kapcsolatban végezetül szükséges megemlíteni, hogy a zongora a zeneszerző Bartók számára jelentős szerepet töltött be. Erről tanúskodik első zongoraműve *A Duna folyása* 1890-ből, amely még nem képviselte Bartók sajátos népzeneire épülő stílusát. A változás 1906-ban következett be, a népdallal való megismerkedés évében a mai Szlovákia területén. Ekkortól vált döntő fontosságúvá Bartók számára a népzenei alapuló új stílus kialakítása, melyet mindenekelőtt pedagógiai célú műveiben hangsúlyozott. Az első népzenei inspirált művek zongorára íródtak, a további vokális és instrumentális művek csak ezeket követően születtek meg. A zongora tehát nem csak a zongoraművész előtt, de a zeneszerző előtt is megnyitotta az utat.

Idézett irodalom:

Kovács, S.: *Bartók*. (Mágus, Budapest, 1995)

Matthews, D. és mtrai: *Zongoramuzsika kalauz*. (Zeneműkiadó, Budapest, 1976)

Somfai, L.: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Akord, Budapest, 2000)